

ANA CAROLINA NUNES DO COUTO
A representação da música como conhecimento nas obras de Adorno, DeNora e Elias
DEBATES | UNIRIO, n. 19, p.1-19, nov., 2017.

A representação da música como conhecimento nas obras de Adorno, DeNora e Elias

Ana Carolina Nunes do Couto
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O artigo faz uma análise teórica de três obras oriundas da Sociologia da Música. A ênfase dada é sobre a maneira como a música é representada enquanto conhecimento em Theodor Adorno, Tia DeNora e Norbert Elias. Para isso, são apresentados sumariamente os pressupostos da Sociologia da Música, bem como da Sociologia do Conhecimento, esta última utilizada como ferramenta teórica que subsidiou a análise destes três autores. Através do entendimento sobre a abordagem sociológica com a música empreendida por estes três autores, espera-se contribuir com o campo teórico da Etnomusicologia, em especial com os estudos que sejam interessados em objetos que demandam uma abordagem de viés sociológico.

Palavras-chave: Sociologia da Música. Música como conhecimento. Abordagem sociológica da Música.

The representation of music as knowledge in the works of Adorno, DeNora e Elias

Abstract: This work makes a theoretical analysis of three works from Sociology of Music. He emphasized the way music is represented as knowledge in Adorno, Tia DeNora and Norbert Elias. For this, the assumptions of the Sociology of Music are presented briefly, as well as the Sociology of Knowledge, the latter used as a theoretical tool that subsidized the analysis of these three authors. Through the understanding of the sociological approach to the music undertaken by these three authors, it is hoped to contribute with the theoretical field of Ethnomusicology, especially those studies that are interested in objects that demand a sociological approach.

Keywords: Sociology of Music. Music as knowledge. Sociological approach to music.

Introdução

Este artigo procura contribuir com o arcabouço teórico-metodológico que integra a Etnomusicologia, e o faz por meio de uma análise teórica de três obras desenvolvidas no campo da Sociologia da Música. A

convergência entre essas duas disciplinas do conhecimento está principalmente no entendimento que ambas têm da música enquanto um objeto em relação. Essa aproximação metodológica permite à Etnomusicologia, dentre outras coisas, utilizar-se da abordagem sociológica da música

enquanto fenômeno social e cultural, tal como discute La Barre (2012).

A Sociologia da Música possui uma localização marginal dentro da Teoria Social devido a diversos fatores, inclusive a própria dificuldade de uma definição de seu objeto. A arte contemporânea trouxe indeterminações que obrigaram a uma dilatação das antigas definições sobre si, seja enquanto atividade, seja na delimitação do que são seus materiais. Além disso, em alguns casos, a indeterminação sobre o que a arte é recai também sobre quem a realiza, no caso de obras onde existe uma demanda da participação ativa do público receptor dentro desse processo. Quando fala-se especificamente sobre a música, vale lembrar que seu caráter abstrato, temporal e incorpóreo exige, em muitas vezes, seu registro em códigos escritos, algo que nem todos dominam com perícia. Isso faz com que aqueles tipos de questionamentos sociológicos aonde o recurso à escrita musical é algo indispensável acabem restringindo as abordagens àqueles estudiosos que têm domínio dos códigos musicais. Isso explicaria, em parte, algumas das dificuldades da abordagem sociológica da música, e da pouca produção em Sociologia da Música quando comparada com outras disciplinas da Sociologia (CAMPOS, 2007:71; REIS, 2007:38). E para além do caráter hermético da música, também há que se considerar que, como argumenta Carvalho (1991:13), a literatura em Sociologia da Música "só não é mais abundante porque a música está longe de ser considerada uma

atividade prioritária na pesquisa sociológica".

Não obstante, antes da Sociologia da Música figurar enquanto uma disciplina autônoma, muitos teóricos das ciências sociais de indiscutível contribuição em outros domínios da Sociologia já flertaram com a música, sem haver, contudo, compromissos visando um aprofundamento ou sistematização. Como sumarizado por Carvalho (CARVALHO, 1991:13), temos os nomes de August Comte, Niklas Luhmann, Franl Rotter, Marx, Spencer, Tarde, Durkheim, Veblen, Simmel, Max Weber, apenas para citar alguns. Dentre estes nomes destaca-se Weber, que dedicou-se a escrever de forma um pouco mais sistematizada sobre a música em seu trabalho "Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música". Nesta obra, escrita por volta de 1911 e publicada como apêndice do livro "Economia e Sociedade" (publicado em 1921), Weber procurou demonstrar o processo de racionalização da vida social ocidental através da análise do desenvolvimento do sistema teórico da música tonal. Há quem o considere por isso o fundador da disciplina (NOYA; DEL VAL; MUNTANYOLA, 2014:545), algo não sem controvérsia (DeNORA, 2003:03).

O fato é que, mesmo que se trate de um objeto complexo, e mesmo que não faça parte das preocupações centrais de uma agenda mais tradicional de questionamentos sociológicos, a música carrega determinadas características que favorecem importantes *insights* sobre a vida em sociedade. Ela encontra-se presente nas mais diversas sociedades, nas mais variadas

circunstâncias e funções, evocando e suscitando emoções e sensações, predispondo à ação e/ou reflexão, veiculando significados e incorporando sentidos (CAMPOS, 2007:72). A Sociologia poderia contribuir para ultrapassar a compreensão reificada da música, algo tão comum quando se trata de arte, e situá-la como um objeto que auxilia na compreensão de diversos aspectos do social. Assim - e divergindo em certo grau do que apresentaremos a respeito do pensamento de Adorno logo mais adiante -, uma Sociologia da Música deve se despir de preocupações a respeito do sentido ou valor musical e "sim examinar o contínuo processo de construção, conflito e negociação de sentidos" (CAMPOS, 2007:86).

Quando falamos que a música possui significados e sentidos, adentramos no cerne da reflexão que propõe este trabalho. Em torno da música e suas práticas, existem padronizações sonoras e comportamentais carregadas de significados que são resultados de processos culturais. E se o conhecimento será concebido aqui enquanto cultura - como veremos mais adiante -, e sinaliza e comunica significados sociais, então música é também conhecimento. E mais: na medida em que gera novas práticas significativas, a música também é promotora de geração de conhecimento. Portanto, abordarei a música não apenas como uma forma de arte; é importante a sua localização entre os tipos de conhecimentos que fazem parte do processo de construção social da realidade.

Portanto, este trabalho propõe abordar a música enquanto conhecimento através de uma

análise introdutória de obras de três autores importantes para a Sociologia da Música: T. W. Adorno, Tia DeNora e Norbert Elias. Cada um desses autores procurou abordar o objeto musical à sua maneira, com focos, métodos e níveis de alcance específicos, como teremos oportunidade de verificar ao longo do texto. O que interessa para este texto sobre a abordagem desses autores com a Música é evidenciar como ela figura tanto como tipo de conhecimento quanto como veículo para construção de conhecimentos. Para isso, o texto foi organizado em quatro seções. A primeira seção traz sumariamente os postulados da Sociologia do Conhecimento, suas vertentes e interesses, visando apresentar as ferramentas teóricas que iluminaram a análise das três obras em questão. A segunda e principal seção busca evidenciar como a música pode ser compreendida enquanto tipo de conhecimento e também promotora deste, primeiramente em Adorno, depois em DeNora e finalmente em Elias. Por fim, concluo buscando retomar quais aspectos aqui tratados podem contribuir para estudos em Etnomusicologia interessados numa abordagem sociológica da música e suas práticas.

É importante esclarecer ainda que me furtei à tarefa de indicar possíveis inter-relações entre a Sociologia da Música e a Etnomusicologia de modo mais concreto, e por duas razões. Em primeiro lugar, porque tal tarefa fugiria ao objeto central que me propus a discutir - uma análise teórica sobre a figuração da música enquanto conhecimento nas obras de Adorno, DeNora e Elias. Em segundo lugar, por

acreditar que as possíveis inter-relações entre esses dois campos do conhecimento serão sempre contingenciais a cada objeto singular de investigação. Nesse sentido, parafraseando Mills (1972), o uso das obras oriundas de uma Sociologia da Música em estudos da Etnomusicologia ficaria a cargo da "imaginação etnomusicológica" individual de cada pesquisador.

A Sociologia do Conhecimento

A Sociologia do Conhecimento tem suas raízes em pressupostos de alguns teóricos das Ciências Sociais que já se interessavam pela relação entre o surgimento das ideias e a vida em coletividade. Antes mesmo que ela se tornasse uma disciplina autônoma dentro da Sociologia, Karl Marx lançava sua conhecida fórmula de que "não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas o contrário, sua existência social determina a sua consciência" (STARK, 1985:12), oferecendo fundamentação para toda uma tradição de inquérito subsequente que contribuiu para chegarmos ao que hoje denomina-se Sociologia do Conhecimento - ainda que caracterizada por diferentes linhas e desenvolvimentos. Mas seja qual for a tradição - Germânica, Francesa ou Americana -, o fato é que há uma compreensão comum de que "a influência da sociedade se estende para dentro de estruturas da experiência humana na forma de ideias, conceitos e sistemas de pensamento" (MACCARTHY, 2005:1).

De acordo com o argumento de MacCarthy (2005), duas correntes de pensamentos

distintos subsidiaram os estudos dessa área ao longo dos séculos XX e XXI, divergindo quanto a localização do conhecimento dentro da ordem social. A primeira delas afirma que o conhecimento é socialmente determinado, e dominou os primórdios da Sociologia do Conhecimento. Mannheim, a quem é atribuído o título de fundador da disciplina, estabeleceu como forma de análise para a Sociologia do Conhecimento a identificação e delimitação do que seria o conteúdo que forma o pensamento, e também a sua metodologia, ou seja, a maneira com que este opera (MANNHEIM, 1982:134). Ele se empenhou em assegurar a validade das análises nesse campo, propondo para isto duas considerações: primeiro, que a Sociologia do Conhecimento deveria considerar "o pensamento dentro da moldura concreta de uma situação histórico-social", pensamento este elaborado por grupos de indivíduos, e neste caso desconsiderando o pensamento individualmente diferenciado (MANNHEIM, 1982:98), e, segundo, que os modos de pensamento concretamente existentes não sejam analisados separadamente do contexto da ação coletiva (MANNHEIM, 1982:99). Outra característica importante de Mannheim é que ele diferenciou o conhecimento gerado pela ciência dos demais tipos, pois este estaria isento de influências externas, dispensando, portanto, uma avaliação sociológica, já que não haveria relação entre suas bases existenciais e seus postulados formais, diferentemente do que ocorreria com o pensamento produzido nos âmbitos culturais e nas ciências sociais.

Segue-se a Mannheim dentro dessa tradição, o trabalho de Merton (1968), que mesmo tendo criticado as controvérsias epistemológicas presentes no pensamento de Mannheim, e de ter incluído o conhecimento científico dentro do rol dos conhecimentos socialmente determinados e, portanto, passíveis de investigação, também partia do pressuposto da importância da determinação existencial como um pilar para o estudo do conhecimento, criando inclusive um paradigma para a disciplina (MERTON, 1968, p. 558). De acordo com MacCarthy (2005:12), essa tradição intelectual é vista ainda hoje como portadora dos principais temas da Sociologia do Conhecimento.

Poderíamos sumarizar que essa primeira tradição se preocupou essencialmente por questões teóricas em nível epistemológico, buscando a validade teórica da própria disciplina, e pelas questões da história intelectual em nível empírico (BERGER E LUCKMANN, 2014:26).

A segunda tradição intelectual da Sociologia do Conhecimento afirma que os conhecimentos não são mero resultado de uma ordem social, mas seriam eles próprios forças fundamentais na criação e comunicação de uma ordem social (MACCARTHY, 2005:12-13). Essa linha de pensamento é fundamentada principalmente a partir das proposições inovadoras da teoria de Berger e Luckmann, apresentada na década de 1960 (BERGER e LUCKMANN, 2014), a qual propõe uma abordagem fenomenológica para o estudo do

conhecimento. A inovação da teoria destes dois autores para o estudo sociológico do conhecimento reside principalmente em dois aspectos: primeiro, que a realidade e o conhecimento estão mutuamente relacionados e são gerados enquanto um processo construído socialmente; segundo, aquele que isenta a disciplina da preocupação com questões epistemológicas (já que isso pertenceria ao domínio não de uma sociologia mas sim da filosofia), e a faz portadora de um esquema analítico para o que chamavam de questões “empiricamente sociológicas” (BERGER e LUCKMANN, 2014:27-28). Dessa maneira, podemos sumarizar a definição de conhecimento desta segunda tradição intelectual da seguinte forma:

O conhecimento refere-se a todo e qualquer conjunto de ideias aceitas por um ou outro grupo social ou de sociedade de pessoas, ideias referentes ao que eles aceitam como real. (...) A realidade é tão variável quanto o conhecimento que as pessoas têm sobre ela. (MACCARTHY, 2005:2)

Grosso modo, a teoria de Berger e Luckmann (2014) descreve que o conhecimento que se forma e se solidifica enquanto realidade para o indivíduo passa por três processos fundamentais: a *institucionalização* de uma determinada ideia/ação que foi repetida até se transformar em hábito, seguida de sua *objetivação* para que possa assim ser transmitida para outras gerações

que não participaram do momento de sua criação; e um terceiro momento, chamado de *interiorização*, que é quando esse mundo social objetivado é introduzido na consciência do indivíduo durante o curso de sua socialização. As experiências pelas quais todos os indivíduos passam, são, portanto, objetivadas, conservadas, e acumuladas seletivamente de acordo com os interesses pragmáticos da vida cotidiana. Essa acumulação forma um acervo social de conhecimento, que é distribuído de forma diferenciada e é transmitido de geração em geração.

Mais recentemente, a Sociologia do Conhecimento tem passado por desenvolvimentos teóricos que situam o conhecimento enquanto cultura (SWIDLER, 1994; MACCARTHY, 2005). Isso porque a virada intelectual ocorrida a partir da década de 1980 em estudos sobre teoria linguística, bem como o estruturalismo e o pós-estruturalismo influenciaram o pensamento sociológico a respeito da determinância da cultura e da linguagem para a produção de conhecimento dos grupos sociais. O conhecimento passa então a ser compreendido como uma forma cultural poderosa que constitui significados e cria novos objetos e práticas sociais (MACCARTHY, 2005:1). Metodologicamente falando, passa a ser dada atenção também à propriedade dos conhecimentos, a símbolos observáveis, a modos de comunicação e formas de discursos relacionados com quadros institucionais específicos (MACCARTHY, 2005:25), já que essa abordagem defende que é somente através da linguagem, de categorias de pensamento,

normas, e assim por diante que as experiências assumem uma forma consciente e transmissível (MACCARTHY, 2005:2).

Uma última característica dessa nova Sociologia do Conhecimento que merece destaque é o resgate do poder como importante elemento de análise na produção de conhecimentos. Swidler (1994) realiza uma análise que procura demonstrar de que forma determinados padrões de autoridade incorporados pelas instituições influenciam e modelam o conhecimento produzido, criando ou reforçando hierarquias sociais. Além disso, a autoridade (ou legitimidade) que se pretende para um determinado conhecimento produzido está diretamente relacionada com a autoridade seja de uma instituição, pessoa ou grupo em "resolver disputas e estabelecer verdades" (SWIDLER, 1994:311). Portanto, para essa autora, se a autoridade social estrutura o conhecimento, é importante perguntar precisamente se a autoridade influencia a forma ou o conteúdo desse conhecimento (SWIDLER, 1994:323).

MacCarthy (2005) também não dispensa o poder como categoria fundamental em sua proposta. Essa autora retoma a dimensão política em que os saberes são gerados - algo que era parte da agenda do próprio Mannheim e também de Mills, restabelecendo para a Sociologia do Conhecimento a preocupação com as funções e consequências do conhecimento dentro da política, bem como na vida pública e privada das pessoas. Para entender melhor sua proposta de articulação do poder, dentro de uma sociologia que concebe

produção de conhecimento enquanto produção de cultura, cabe reproduzir suas palavras:

O aspecto político da construção social do significado torna-se aparente quando a cultura deixou de se referir aos *significados compartilhados* que refletem um modo de viver das pessoas. Em vez disso, as *práticas culturais* referem-se a muitas instituições, classes e grupos que competem na articulação do significado social das coisas, para os muitos locais e posições a partir dos quais ideias e conhecimentos são desenvolvidos, e aos conflitos decorrentes da luta para encenar performances e para afetar o público. (...) [O estudo das práticas culturais] levanta perguntas sobre como determinados significados culturais vieram a ser produzidos, por que, e por quem. Obriga-nos a perceber que as mesmas ideias culturais, palavras e imagens, muitas vezes significam coisas diferentes para diferentes grupos. E, além disso, o significado de algo está continuamente sujeito a mudança tanto porque os objetos sociais são multicodificados quanto porque há uma multiplicidade de "línguas". A ordem

cultural torna-se o resultado de grupos historicamente diversos e conflitantes. (MACCARTHY, 2005:27-28).

Vejamos agora como a música é representada enquanto conhecimento nas obras sobre Sociologia da Música de Adorno, DeNora e Elias.

Música enquanto conhecimento

Adorno

Theodor Adorno, além de filósofo e sociólogo, era também compositor dedicado à música de vanguarda do século XX. As diferentes correntes estéticas desenvolvidas ao longo daquele século, apesar de proporem diferentes tendências e técnicas para o tratamento do som – inclusive a criação de sons inéditos¹ – tinham algo em comum: o rompimento com o Romantismo do século XIX a partir de estruturas conscientes do material sonoro (BENNETT, 1986:68). Dentre os diferentes sistemas desenvolvidos durante o século XX, o dodecafonismo, criado por Arnold Shoenberg em 1923, talvez seja o que mais radicalizou a busca de uma racionalização para a utilização do material sonoro (WISNIK, 1989:173). Esse era o estilo composicional adotado pelo

¹ Diversos compositores desenvolveram suas linhas estéticas nesse caminho, seja explorando novas possibilidades sonoras em instrumentos tradicionais, como é o de John Cage ou Penderecki, por exemplo, seja produzindo sons por meio de geradores de sons, como é o caso de Stockhausen.

Adorno músico, e foco das reflexões do Adorno filósofo e sociólogo a respeito da Música como ingrediente ativo na formação da consciência emancipadora, e, portanto, na formação de conhecimento (DeNORA, 2003:59).

Esse sistema composicional estabelece que todas as 12 notas da escala cromática ocidental sejam tratadas de forma igualitária. Desta forma, abandona as antigas hierarquias existentes no sistema tonal (dominante nos três séculos anteriores), que polarizavam o discurso musical em uma destas 12 notas, denominada de Tônica, e de onde tudo deveria partir e retornar. A coerência estrutural existente nas obras dodecafônicas, graças às regras criadas para sua construção, não é sinônimo de imediato reconhecimento auditivo, demandando uma análise conjunta da partitura para que haja a plena compreensão do desenvolvimento composicional. De acordo com Griffiths, isso não invalidaria a coerência, já que esse reconhecimento explícito da organização dos 12 sons "... não é audível, nem deve sê-lo" (GRIFFITHS, 1998:82).

Encontramos aqui, dois elementos-chave pelos quais Adorno teceu seus argumentos sobre o papel emancipador da chamada por ele de "Música Séria", e que exploraremos a seguir. O primeiro deles refere-se à racionalidade. Para Schoenberg, imprescindível à composição não era a inspiração, mas sim a técnica. Em suas formulações a respeito de seu método de Composição Musical, encontramos as seguintes palavras: "Em meus três anos de contato com estudantes universitários, (...),

percebi que a sua grande dificuldade era a de compor algo sem inspiração. A resposta é: isto é possível" (SCHOENBERG, 1996:260). Portanto, a composição musical seria uma atividade acessível através do domínio racionalmente construído de suas técnicas. O segundo elemento importante do papel dessa Música para Adorno, é o da não-repetição, tornando-a assim não-previsível. Como explica Wisnik:

De fato, como qualquer ouvinte constata à primeira audição, a música dodecafônica não se presta à escuta linear, melódica, temática. A memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu, porque a própria música diversifica as suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição (WISNIK, 1989:174).

A música desenvolvida desta forma, portanto, promoveria uma emancipação da consciência crítica, pelo fato de combater a convenção e o hábito (DeNORA, 2000:1). Vejamos com mais detalhes como esses dois elementos, a racionalidade e a repetição, operam nesse sentido. Para isso, vamos verificar como eles são contrapostos por Adorno em seus argumentos sobre um tipo diferente de música.

Adorno realiza uma divisão valorativa para diferentes gêneros musicais. Encontramos referências a uma "Música Séria" e a uma "Música Ligeira". A primeira se refere às obras de vanguarda, mais especificamente as

composições dodecafônicas de Schoenberg e de seus seguidores, que acabamos de mencionar. A segunda se refere à música popular produzida mercantilmente pela então nascente indústria cultural, destinada às massas, veiculadas pelo rádio, e que incluíam desde músicas para bailes até o jazz - que não escapou às críticas adornianas. Segundo o autor, ambas possibilitariam a formação (ou transformação) de consciência, só que uma num sentido positivo e a outra num sentido negativo. A música, portanto, carregaria duas funções cognitivas, operadas em um nível inconsciente: 1) a função de retratar a relação do sujeito com o todo social, ou seja, retratar o estado "verdadeiro" do sujeito, e 2) a função de oferecer modelos, através das diferentes formas de composição, de como as relações entre a parte e o todo poderiam ser configuradas (DeNORA, 2003:12). Caberia à Sociologia da Música se preocupar com empreendimentos que revelassem de maneira crítica como isso ocorre na vida social (ADORNO, 2011:407).

A característica mais danosa da Música Ligeira seria a padronização de sua forma dentro de esquemas conhecidos, ou seja, dentro de *clichês*. Suas melodias, harmonias e formas estruturais são limitadas a estes esquemas (ADORNO, 2011:92). De acordo com Adorno, esse tipo de construção musical simples, continuamente produzido pelos compositores quase que de maneira idêntica e reproduzido massivamente pelos meios de comunicação, não exige do ouvinte muitas categorias de percepção para sua assimilação. Ao contrário, essa escuta é

adquirida como fruto de uma educação passiva promovida pela imersão numa vida social em que essa música está disponível e impregnada, promovendo reflexos condicionados em seus ouvintes. A escuta deste tipo de música seria manipulada pelos seus próprios materiais imanentes, através da previsibilidade de suas frases musicais e de seu ritmo repetitivo. O ouvinte é compensado pela constante de um clipe que não o surpreende e não lhe exige esforços: a expectativa do que irá escutar e a sua confirmação. Elementos diferentes do que se espera são enfrentados com estranhamento e aversão (ADORNO, 2011:98).

Há aqui um ponto divergente com a teoria do conhecimento de Berger e Luckmann (2014) que merece atenção. De acordo com aqueles autores, a formação do hábito como decorrência de atividades repetidas estreitam as opções do indivíduo, proporcionando-lhe um ganho psicológico, pois libera energia para tomada de decisões, deliberações e inovações, já que ele não tem que tomar decisões sobre seus afazeres cotidianos a todo o momento (BERGER e LUCKMANN, 2014:78). Para Adorno, no entanto, a repetição e a previsibilidade da Música Ligeira atuam contra uma emancipação da consciência crítica. A forma com que essa música é configurada e apropriada pela consciência serviria como um dispositivo mnemônico, que não promove formação de conhecimento novo, mas apenas um reconhecimento de um mundo pré-determinado, já conhecido (DeNORA, 2003:77). E tais elementos não poderiam simplesmente ser negligenciados

pelo estudo sociológico da Música já que essas formas constitutivas de reações musicais seriam interiorizações do social (ADORNO, 2011:402).

Uma música assim assimilada e compreendida é uma música ideológica, na medida em que gera uma falsa consciência. O indivíduo não é capaz de compreender sua consciência adestrada com “vistas aos reflexos condicionados” (ADORNO, 2001:134-135). Isso envolve também o papel do corpo nesse contexto, que reforça tal alienação na medida em que o indivíduo não percebe que o tipo de entretenimento no qual está envolvido é uma reprodução de sua exploração mercantilizada no mundo industrial. De acordo com suas palavras:

As funções corpóreas que o ritmo copia são, elas mesmas, na rigidez mecânica de sua repetição, idênticas àquelas dos processos de produção que roubaram do indivíduo suas funções corpóreas. A função da música não é ideológica apenas na medida em que simula, aos seres humanos, uma irracionalidade que não tem nenhum domínio sobre a disciplina de sua existência, mas também porque essa irracionalidade se assemelha aos paradigmas do trabalho racionalizado. Eles não se livram daquilo de que esperam fugir. O tempo livre consagrado à soneca esgota-se na mera reprodução da

força de trabalho que lança sua sombra sobre tal tempo. Pode-se entrever, na música consumida, o fato de que nenhum caminho conduz para além da imanência total da sociedade. (ADORNO, 2011: 133-134).

Adorno claramente atribui uma superestima ao conhecimento racionalmente construído em detrimento do papel do corpo nesse processo. Ele desqualifica a dimensão corporal como promotora ou veículo de conhecimento. Tal ideia hoje em dia recebe outros enfoques por estudos que recuperam a importância crucial do corpo no desenvolvimento do conhecimento, da compreensão e das destrezas (para mais detalhes, vide CORREIA, 2013). Outro ponto da citação transcrita acima que merece atenção é a crítica que Adorno faz ao caráter repetitivo da Música Ligeira, quando a compara à rigidez mecânica e repetitiva do trabalho racionalizado em que os seres humanos estariam subjugados. Adorno aparentemente desconsidera que o próprio som, em si mesmo, é fruto de uma onda oscilante e recorrente, ou seja, o som é uma frequência que obedece a um pulso repetitivo, independentemente da maneira com que ele é organizado esteticamente. Além disso, o próprio corpo humano vivo é resultado de vários pulsos coexistindo, somáticos e psíquicos², e a interação humana

² No nível somático temos o pulso sanguíneo, certas disposições musculares, e a respiração. Wisnik se refere ao batimento do coração e o piscar do olho como referência de

com a música se dá no ligamento em que as diferentes pulsações corporais e sonoras “se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 1989:20). Portanto, Adorno aparentemente negligencia que a própria existência humana tem como condição necessária a repetição, algo que existe muito antes do trabalho racionalizado característico das sociedades modernas.

Poderíamos então sumarizar que a Música, para Adorno, é promotora de conhecimento na medida em que forma tipos de consciência e hábitos cognitivos historicamente específicos que se traduzem em modos de atenção e reação ao mundo. A Arte teria um papel social, um meio através do qual ativar a consciência, mas que teve sua importância rebaixada no mundo moderno. À Sociologia da Música ficaria a incumbência moral de realizar uma doutrina crítica da sociedade por meio de estudos que analisassem o conteúdo e os efeitos ideológicos dela (ADORNO, 2011:407).

As ideias aqui apresentadas foram retiradas de uma série de preleções que Adorno realizou em 1961, na Universidade de Frankfurt, e que posteriormente foram reunidas na publicação “Introdução à Sociologia da Música” (ADORNO, 2011). Suas postulações sobre Música e sobre uma Sociologia da Música possuem um enfoque de nível

uma unidade mental e de uma unidade de presença que teria seu fundamento em certas frequências cerebrais, “especialmente no *ritmo alfa* (...), que alguns consideram como o *ritmo* (ou, mais exatamente, o pulso) *cerebral* que serve de base à interpretação dos demais ritmos” (WISNIK, 1989: 20).

macro, e mesmo apesar de Adorno não ter pretendido, como ele próprio afirmou, trazer nenhuma completude científica, foi alvo de críticas justamente pelo fato da ausência de empiricidade que demonstrasse de que forma a música proporcionaria uma formação de consciência. Porém, Adorno afirma que tais preleções objetivaram apenas “transmitir ao ramo musical de tal disciplina suficientes questionamentos frutíferos, de sorte a serem refletidamente debatidos durante bastante tempo” (ADORNO, 2011: 51). Ao que tudo indica, o autor teve sucesso, pois seus argumentos continuam ainda hoje presentes tanto em seguimentos para rebatê-los quanto para desenvolvê-los, inclusive construindo formas de operacionalizar meios para a sondagem de seus postulados. Este último é o caso de Tia DeNora, que apresentarei a seguir.

Tia DeNora

DeNora possui uma extensa produção intelectual no campo da Sociologia da Música. Analisarei dois de seus trabalhos mais recentes, no intuito de verificar de que forma a música é evidenciada enquanto conhecimento. Em *Music in Everyday life* (2000), DeNora buscou demonstrar empiricamente a dimensão estética da agência humana na constituição da ordem social, e para isso descreve uma série de estudos etnográficos sobre a música vista “em ação” em contextos sociais específicos³, e através de entrevistas realizadas com mulheres de diferentes faixas

³ Uma aula de aeróbica, noites de karaoke, sessões de musicoterapia, e a utilização de música de fundo no setor de varejo (DeNORA, 2000).

etárias nos Estados Unidos e Reino Unido. Em *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (2003), DeNora propõe uma retomada de algumas das principais preocupações da agenda de Adorno, e constrói um guia para tratar empiricamente das questões que se interessam pela compreensão da música como um meio dinâmico da vida social; através de uma série de exemplos fundamentados, o livro defende e ilustra como a música pode ser um dispositivo de gerenciamento da ordenação estética, da cognição e das emoções.

DeNora descreve os primeiros estudos culturais britânicos que retrataram músicas atuando em tempo real nos estilos de comportamentos de grupos e de atores (WILLIS, 1978; FRITH, 1981, 1978; HALL, 1980; 1986, *apud* DeNORA, 2000). Em sua opinião, tais estudos inovaram por duas razões: primeiro, eles foram capazes de ir além do enfoque micro das abordagens americanas sobre mundos da arte, que colocaram o campo da estética como um objeto de explicação da vida social, mas falharam ao não tratá-lo como um material ativo e dinâmico na vida social (DeNORA, 2000, p. 5); e segundo, eles deram forma às explorações especulativas de nível macro quanto à hipótese de que a organização musical seria um simulacro da organização social, mas que não apresentaram as maneiras pelas quais verificá-la (DeNora, 2000:2).

DeNora oferece uma série de exemplos de como a música pode ser concebida como uma espécie de tecnologia estética, como um instrumento de ordenação social que modela diversas situações em tempo real:

como elemento regulatório do corpo tanto em relação aos seus mecanismos homeostáticos, quanto ao seu posicionamento/comportamento em diferentes interações sociais (DeNORA, 2000:8); como parte integrante de sistemas regulatórios de condutas e de sistemas que reforçam a segurança (DeNORA, 2000:9-11); como um meio de estabelecer e reforçar relações sociais (DeNORA, 2000:14); como construção e afirmação de uma auto identidade e de identidade de grupo (DeNORA, 2000, p. 16). Preocupada em oferecer uma forma fundamentada para observar a música atuando como um meio dinâmico da vida social, a autora sistematizou um programa para análises de nível micro, baseada em um ato específico de envolvimento com a música chamado de "Evento Musical" (DeNORA, 2003:49). Pretende com isso abandonar o foco sobre preocupações com o *que a Música pode descrever* sobre a vida social, e centrar-se na preocupação com o *que a Música pode possibilitar* em termos de agência, acreditando com isso alcançar o "nível de generalização adequado" em estudos sócio musicais (DeNORA, 2003:46).

O núcleo do conceito Evento Musical compreende 5 componentes:

(A) – o ator ou atores (público, analista, ouvinte, performer, compositor, etc.);

(B) - a música. De acordo com a autora,

a música (B) pode significar uma "obra" completa ou qualquer aspecto ou característica

do material musical (por exemplo, um fragmento de uma obra, um pouco de música improvisada (mesmo algo como assobiar ou cantarolar para si mesmo)), mesmo que tenha sido feita / ouvida ao vivo ou em disco, ou ainda tenha sido imaginada. O que é importante aqui é a forma como a música é ou se torna significativa para os atores que se envolvem com ela (DeNORA, 2003:49);

(C) – o ato de engajamento com a música (o ato individual de ouvir ou responder à música, de compor, de tocar, etc.);

(D) as condições do local onde ocorre o Evento Musical (por exemplo, como o ator veio a se envolver com aquela música, daquela maneira, naquele momento);

(E) o ambiente (descrição do local onde o engajamento com a música aconteceu).

O Evento Musical e suas condições consistem de três tempos: Tempo 1 (Antes do Evento): aqui, todas as pré-condições históricas significativas para o ator devem ser consideradas. Tempo 2 (Durante o Evento): aqui, deve-se descrever os aspectos do Evento em questão, envolvendo os componentes de A a E. Tempo 3 (Após o Evento): consiste no momento de reportar todos os resultados encontrados, que revelem se o engajamento com a música possibilitou algo, se algo mudou, foi alcançado ou possibilitado através desse engajamento, e se esse processo alterou algum aspecto significativo

para o ator observado (DeNORA, 2003:49).

Especificamente sobre a construção de conhecimento possibilitada através da música, DeNora apresenta dois casos. Em ambos, a música funcionou como um dispositivo para atingir a cognição. No primeiro deles, duas mulheres, Elaine e Lucy, tiveram, cada qual, experiências parecidas sobre recordações sobre seus pais e características de seus relacionamentos com eles, promovidas através do engajamento com determinadas músicas. Nessas experiências, os atores reorientaram suas consciências para tempos e experiências passados, nas quais relações foram (r)estabelecidas, proporcionando conhecimento sobre si e sobre o outro, e, portanto, “uma definição da realidade social” (DeNORA, 2003:65). Foram casos que DeNora utilizou para demonstrar a consciência emergindo em interação com ambientes musicalmente configurados (DeNORA, 2003:60-68). DeNora também utiliza o exemplo do empreendimento filosófico do próprio Adorno, que construiu sua compreensão sobre a história da filosofia através do prisma da música (DeNORA, 2003:69). A intenção de Adorno era alcançar, através da forma escrita, o que Schoenberg alcançou com a música, desenvolvendo um tipo de escrita que demanda uma interpretação ativa por parte do leitor (DeNORA, 2003:71). Portanto, através das análises dos casos de Elaine, Lucy e de Adorno, a autora não apresenta a música enquanto conhecimento, mas sim ilustra como a música pode desempenhar a função de um dispositivo que conduz à cognição

(com Lucy e Elaine) e à prática cognitiva (com Adorno).

Norbert Elias

Elias, sociólogo alemão com uma vasta cultura musical, tem na sua obra "Mozart, Sociologia de um gênio" (1995) a sua contribuição mais referenciada em Sociologia da Música (NOYA e VAL, 2014: 552). Através da análise detalhada da correspondência privada de Mozart, Elias foi capaz de elucidar como a autonomia da produção artística daquele músico estava relacionada com as limitações que a sociedade cortesã lhe impunha, através do poder que tinham para determinar padrões culturais e estéticos. Graças ao panorama que Elias traça desde a formação musical inicial de Mozart até seus dias finais, podemos realizar uma correspondência muito próxima à forma com que opera a teoria de Berger e Luckmann (2014) sobre o conhecimento, observando como a música atua na construção social da realidade naquela obra.

O senso comum de que a genialidade do compositor austríaco seria algo inefável, relacionada a um inatismo, é desconstruído por Elias, que apresenta e analisa a conjunção de fatores que permitiram que o conhecimento musical de Mozart se desenvolvesse de forma tão brilhantemente destacada de seus contemporâneos. Elias revela a predisposição de uma criança prodígio, que desde muito cedo foi foco de dedicação intensa de um pai capaz de suprir todas as carências de afeto e amor da criança, e isso ocorria sempre através de demonstrações entusiastas da grande satisfação e orgulho que cada progresso

musical da criança lhe trazia. Com uma personalidade insegura sobre o merecimento do afeto que lhe dirigiam, bem como seu anseio por amor e estima, Mozart teria utilizado a música como dispositivo para atingir seu objetivo de receber amor, algo que o estimulou desde a mais tenra idade a se desenvolver musicalmente (ELIAS, 1995:11). Assim, Mozart teve na figura do pai o seu grande instrutor, que "buscou educar seu entendimento musical segundo as tradições da época. Começou do acervo de conhecimentos musicais que se tinha tornado padrão" (ELIAS, 1995:80). Elias demonstra, portanto, que o conhecimento diferenciado de Mozart pode e deve ser compreendido como resultado de sua experiência social, sendo crucial a forma com que se deu a sua socialização primária (ELIAS, 1995:53).

De acordo com Berger e Luckmann, "a socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual se torna membro da sociedade" (BERGER e LUCKMANN, 2014: 169). Esse processo tem um valor muito importante para o indivíduo, pois mais do que implicar no aprendizado meramente cognoscitivo de um mundo mediado socialmente pelos seus outros significativos que estão encarregados de sua socialização, ele se dá "em circunstâncias carregadas de alto grau de emoção" (BERGER e LUCKMANN, 2014: 170). Através de uma identificação da criança com seus outros significativos, ela absorve seus papéis e as atitudes, formando assim a sua própria identidade – "a criança aprende que é aquilo que é chamada"

(BERGER e LUCKMANN, 2014: 171). Nesse processo, ela assume o mundo que lhe é mediado como sendo o seu mundo. Por não poder escolher os seus outros significativos durante o processo de socialização primária, a particular realidade do mundo que é apresentada à criança é inevitavelmente e solidamente interiorizada, e não há problema de identificação (BERGER e LUCKMANN, 2014: 174). Como explicam Berger e Luckmann:

Na socialização primária, por conseguinte, é construído o primeiro mundo do indivíduo. Sua peculiar qualidade de solidez tem que ser explicada, ao menos em parte, pela inevitabilidade da relação do indivíduo com os seus primeiros outros significativos para ele. O mundo da infância, em sua luminosa realidade, conduz a ter confiança não somente nas pessoas dos outros significativos, mas nas definições da situação dadas por estes. O mundo da infância é maciça e indubitavelmente real. (...) Só mais tarde o indivíduo pode dar-se ao luxo de ter um mínimo de dúvidas (BERGER e LUCKMANN, 2014:175-176).

Dentro desse contexto de desenvolvimento, em que o pai dedicava "mais tempo ao menino do que o normal" (ELIAS, 1995:72), Mozart adquiriu desenvoltura e facilidade excepcionais para manipular os

complexos instrumentos musicais de sua época, tendo escrito antes mesmo de seus 20 anos inúmeras peças dentro do estilo que estava na moda nas cortes europeias de sua época (ELIAS, 1995:58). Elias explica que Mozart possuía uma enorme capacidade imaginativa e sonhadora, sublimada em obras de arte (ELIAS, 1995:58). O autor descreve o processo de objetivação dessas fantasias de Mozart no mesmo sentido apontado por Berger e Luckmann (2014:87): suas ideias eram exteriorizadas e ganhavam objetividade através da linguagem sonora, adquirindo o formato de um tipo de conhecimento por todos aproveitável. Nas palavras de Elias, para que as fantasias individuais assumam a forma de arte, elas devem ser "subordinadas a um material, seja de pedra, cores, de palavras, de sons ou qualquer outro" (ELIAS:61), para que assim tenham relevância para os outros além do próprio artista que imagina. O grande problema de Mozart começou quando quis dar formas objetivadas à suas fantasias individuais de modo considerado inovador demais, rompendo com os padrões existentes dentro de uma sociedade que não estava preparada para compreendê-lo, "numa fase do desenvolvimento social em que a estrutura tradicional de poder estava virtualmente intacta" (ELIAS, 1995:19).

Nesse momento a análise de Elias demonstra exemplarmente como o poder influencia de maneira determinante tanto a forma quanto o conteúdo do conhecimento, no caso, o conhecimento musical de Mozart. O músico estava a serviço da

corte, e nesse contexto, os artistas “eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos” (ELIAS, 1995:17). O estabelecimento dos padrões estéticos pela aristocracia seguia a mesma lógica de distribuição geral do poder. Assim, as possibilidades de individualização do padrão eram muito mais restritas, pois a produção do artista estava subjugada ao modo de vida dos grupos estabelecidos, para quem a música “não existia primariamente para expressar ou evocar os sentimentos pessoais, as tristezas e as alegrias das pessoas individualmente”, mas sim carregavam a função primária de “agradar aos senhores e senhoras elegantes da classe dominante” (ELIAS, 1995:89). Mozart sofria ao ter de limitar seu potencial criativo para atender àqueles que ele sabia que não tinham capacidade para reconhecer seu talento ou compreender a qualidade de sua música. Elias assinala que a aceitação de uma mudança na qualidade estrutural das obras musicais que Mozart desejava realizar era algo totalmente dependente de uma mudança na estrutura social existente entre produtores e consumidores de arte, algo só ocorrido posteriormente a Mozart:

Quando, em conjunção com um impulso rumo a uma maior democratização e a correspondente ampliação do mercado de arte, a relação de poder entre produtores e consumidores de arte gradualmente veio a pender em favor dos primeiros, chegamos a

uma situação tal como se pode observar em alguns ramos da arte no século XX – especialmente na pintura mas também na música de elite e mesmo na música popular. Neste caso, o padrão social dominante de arte é constituído de tal maneira que o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação auto regulada, individual. (...) Agora a obra de arte depende, em larga escala, do auto questionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados e de sua capacidade para, mais cedo ou mais tarde, despertar um eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas (ELIAS, 1995:50).

Verificamos, então, que a obra de Elias traz todos os elementos que permitem observar a música existindo enquanto tipo de conhecimento, através de análises que desnudaram os processos de institucionalização, objetivação e interiorização do conhecimento musical de Mozart dentro do contexto social de sua época. E mais, ela torna claro como o conhecimento pode ser utilizado enquanto recurso, tanto nos casos em que relata como Mozart utilizava a música para afirmar o apreço daqueles a quem amava, quanto nos conflitos

resultantes entre a sua busca por autonomia artística numa classe que o subjugava.

Conclusão

A análise das obras de Adorno, DeNora e Elias, empreendida neste texto, nos permitiu observar como a música foi representada enquanto conhecimento nas abordagens sociológicas desses três autores. Verificamos que Adorno atribui uma dimensão importante à música como elemento formador de uma consciência historicamente localizada, e sob esta perspectiva a música desempenha um papel ideológico fundamental. DeNora procurou construir meios de observar este postulado de Adorno, e demonstrou formas em que a música opera enquanto dispositivo para atingir a cognição e para a prática cognitiva. Em Elias observamos a construção da música enquanto um tipo de conhecimento, e procurei evidenciar a forma com que o poder exerce influência determinante tanto na forma quanto no conteúdo desse conhecimento, tudo isso dentro do contexto específico da vida de Mozart.

A Sociologia da Música reconhece, antes de tudo, que a música é resultado de experiência social. Ela desconstrói concepções que mistificam a realização e a própria compreensão musical, e isso possibilita o reconhecimento de que quando falamos de música falamos de um tipo de conhecimento que possui seus próprios processos de construção, transmissão e interiorização, assim como tantos outros tipos de conhecimentos. Além disso, a Sociologia da Música também

demonstra como a música pode ser um tipo de conhecimento utilizado com diferentes significados por diferentes grupos sociais, e que este conhecimento pode sofrer influências em sua forma e conteúdo de acordo com os contextos de produção em que esteja inserido.

Considerada a partir dessa perspectiva, a música também favorece possibilidades de investigações sociológicas e etnomusicológicas interessadas nas formas como os mundos sociais alcançam seus significados, e aí também pode ser enquadrada enquanto um interesse a respeito do conhecimento humano e suas diferentes formas de construção e alcance. Os materiais musicais e as maneiras de utilizá-los revelam não apenas o conhecimento técnico das manipulações sonoras, mas toda uma diversidade de significados objetivos e subjetivos permeando tais manipulações. Uma nova sociologia do conhecimento, no sentido que foi apresentado previamente neste trabalho, que tome a música como objeto, pode se interessar por questões do tipo: quais são os vários saberes, símbolos e imagens que são mobilizados por diferentes culturas musicais? O que eles revelam sobre a vida em sociedade? Como são mobilizados para preservar ou modificar determinadas instituições? Que formas de discursos são empregadas para comunicar o conhecimento musical? Como a linguagem musical pode ser comunicada, e como é o processo de transformação de seus códigos simbólicos em discursos de outras naturezas? Em outras palavras, como se constrói discursos verbais e escritos sobre a experiência musical e sobre a escrita musical?

O que se perde e se ganha nesse processo, e o que isso revela sobre prioridades e valores?

A principal intenção, portanto, deste trabalho foi contribuir para demonstrar como as diferentes práticas musicais podem ser objetos estratégicos que permitam revelar aspectos de ação coletiva e de pensamentos, considerados importantes sobre a vida social, e como as obras desenvolvidas pela Sociologia da Música podem iluminar estudos em Etnomusicologia interessados nessas questões.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Sociologia da Música: 12 preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAMPOS, Luís Melo. A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, Outubro, 2007, p. 71-94.

CARVALHO, Mário Vieira de. Sociologia da Música – Elementos para uma retrospectiva das suas tarefas actuais. *Penélope – Fazer e Desfazer História*, nº 6, 1991, p. 11-18.

CORREIA, Jorge Salgado. Investigação em Performance e a fractura epistemológica. *El oído pensante*. 1 (2). Disponível em <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.p>

hp/oidopensante> Acesso em 19/02/2014.

DeNORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: University Press, 2000.

_____. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LE BARRE, Jorge de. Sociologia e Etnomusicologia : o diálogo. *Revista Antropolítica*. Niterói, n. 32, p. 115-128, 1º Semestre de 2012.

MACCARTHY, E. Doyle. *Knowledge as culture: The new sociology of knowledge*. London and New York : Routledge, 2005.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

MERTON, Robert K. *Sociologia Teoria e Estrutura*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1968.

MILLS, C. W. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

NOYA, Javier; VAL, Fernán del; MUNTANYOLA, Dafne. Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol 72, nº 3, set-dez, 2014, p. 541-562.

REIS, Bruno Carriço. Considerações sobre o saber autônomo da sociologia da música. Uma questão em aberto. *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*. (2007): 37-52. Disponível em:

file:///C:/Users/x/Downloads/6339-15493-1-SM.pdf.

SCHOENBERG, Arnold.
Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STARK, Werner. *The Sociology of Knowledge*. New York: Routledge, 2010.

SWIDLER, Ann; ARDITI, Jorge.
The New Sociology of Knowledge.
Annual Review of Sociology, vol, 20, 1994, p. 305-329. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/2083368> . Acesso em.: 08/02/2012

WISNIK, José M. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.